Rok II. Lwów-Warszawa — Lipiec 1920. Nr. 19. i 20.

GAZETA MUZYCZNA

NACZELNY REDAKTOR: PROF. STANISŁAW NIEWIADOMSKI.

MUZYCY WARSZAWSCY.

II.

Stanisław Barcewicz.

Nieliczni tylko wirtuozi zasługują na miano muzyków odtwórców, a tylko nieznajomość racjonalnych podstaw estetyki muzycznej nie pozwala ogółowi (a także znacznej części krytyki) zdawać sobie sprawę z wartości artystycznych jasno, a osądzać je słusznie. Bardzo też często wykonawcy niepowołani, produkujący jakąś pseudomuzykę bez duszy, bez treści i bez potrzeby, spotykają się wskutek tego z oklaskami i uznaniem. Istnieje jednakże pewien typ wykonawcy, co wszystkich umie wciągnąć w czarodziejskie koło swej mocy, co zarówno elitę jak i szerokie zastępy porywa grą swoją, a tym jest artysta o wielkim temperamencie i wielkim rozmachu, artysta, co siłę posiada „wykrzesywania iskier z duszy słuchacza“ wyrażając się znanemi Beethovena słowami.



Typem tego rodzaju wirtuoza-odtwórcy jest Barcewicz. Talent jego to istna skarbnica wartości artystycznych; nadzwyczajna plastyczność, żywość, bezpośredniość, siła i głębia wyrazu, poezja, planowość i konsekwencja w ujęciu całości kompozycji, wypowiada się fenomenalnie pięknym, nawskróś odrębnym tonem o brzmieniu potężnem, mało równych sobie mającem. Właściwości te brane poszczególnie nie są rzadkością, lecz zespolone w jedną harmonijną całość, są udziałem tylko bardzo wybitnych organizacyj artystycznych. U Barcewicza nie wystąpiły one bynajmniej jako rezultat pracy i doświadczeń późniejszych, jako objaw ostatecznego rozwoju artystycznego w wieku dojrzałym. Rozbłysły one wcześnie w zetknięciu się ze szkołą, były rzeczą wrodzonego talentu, który też w pierwszym rzędzie tłómaczy nam spontaniczność wrażenia, jakie gra jego wywoływa.

„Staś“, dziecko Warszawy, urodzony dnia 16. kwietnia 1858, do konserwatorjum warszawskiego (zdegradowanego wówczas przez rosjan do „Instytutu muzycznego“) wstąpił mając lat 13, przyjęty odrazu do klasy Apolinarego Kątskiego. Zaraz w pierwszym roku pozyskał tu opinię ucznia „niezwykle zdolnego i pilnego“, a jakkolwiek wcześnie i szybko doszedł do znacznego rozwoju techniki, to jednak o istnieniu tego talentu mało kto wiedział w Warszawie prócz najbliższych. Dzięki kierownictwu doskonałego pedagoga, jakim był Kątski (dyrektor wskrzeszonego przez się konserwatorjum warszawskiego), niemniej zdrowemu i rozumnemu wpływowi swego opiekuna i wuja, nie popisywał się pu-

blicznie na wzór cudownych dzieci. Spokój, powaga i skromność cechowały go już w tym wieku i ponad rówieśników wywyższały.

Bujny i tryskający życiem talent, przygotowany do wyższych studjów doskonale, rozkwitł w całej pełni pod wpływem dwóch niezwykłych ludzi: Ferdynanda Lauba, słynnego, potężnej indywidualności skrzypka, i wielkiego kompozytora rosyjskiego Piotra Czajkowskiego. Niezwykła muzykalność Barcewicza, świetny słuch, pamięć znakomita, obudziły zajęcie tych pierwszorzędnych osobistości — było to roku 1873 w konserwatorjum w Moskwie — zetknięcie się z niemi dla młodego skrzypka musiało mieć znaczenie pierwszorzędne. Tu sztuka jego wirtuozowska, sama z siebie natchniona, pełna ognia i zapału, otrzymała ostatnie święcenia; tu ideały jego artystyczne zrealizować się mogły ostatecznie. Przymioty osobiste zjednały mu nadto przyjaźń całego otoczenia: Czajkowski powierza mu pierwsze wykonanie swego F-dur kwartetu, Antoni Rubinstein ówczesny kierownik tegoż konserwatorjum — wyróżnia niebywałym zaszczytem, powierza wykonanie koncertu skrzypcowego Mendelssohna w wielkim koncercie symfonicznym. Ze względu na tradycję, że do koncertów tych zapraszano wyłącznie wirtuozów o światowym rozgłosie, wyjątek uczyniony dla 17-letniego wówczas ucznia konserwatorjum był dowodem, że Rubinstein uznał w Barcewiczu talent pierwszorzędny. W rok później (1876) otrzymuje młody wirtuoz najwyższą nagrodę t. j. złoty medal tegoż konserwatorjum, a zarazem i tytuł wyzwolonego artysty.

W okresie lat 1875—93 widzimy Barcewicza na stanowisku koncertmistrza opery warszawskiej. Czy zaabsorbowanie tak potężnego talentu do celów teatru, zwłaszcza w tak długim przeciągu czasu, było właściwem ustosunkowaniem energji do potrzeb życiowych — należy wątpić. Sztuka polska nic na tem nie zyskała. Barcewicz udawał się wprawdzie na wycieczki koncertowe, lecz nie były one dość częste na to, aby nazwisko polskiego mistrza poza granicami kraju stało się tak popularnem, jakiem stać się mogło mocą swej niezrównanej indywidualności. Poza koncertami w kraju, w Rosji i w Paryżu (1876), Barcewicz odbył w latach 1881—2 tournée po Niemczech, gdzie zacząwszy od Drezna i Lipska, koncertował we wszystkich większych miastach, prócz innych także w towarzystwie Bülowa i Reineckego. Na tenże okres czasu przypada również wycieczka do Szwecji i Norwegji, dokąd zaproszono go między innemi do koncertu na rzecz pomnika dla słynnego skrzypka skandynawskiego Ole Bulla. W lat kilkanaście później (1896--8) gra w Londynie, Edynburgu i Glasgowie, nie brakło też oczywiście i ponownych odwiedzin w Lipsku, Paryżu i Berlinie.

Wszędzie i zawsze Barcewicz wzbudza podziw dla swego talentu, jego odrębności i świeżości, a zarazem zdziwienie, że wirtuoz tej miary nie udziela się światowi w stopniu pożądanym. Lecz jeżeli istotnie z jednej strony ucierpiały na tem ambicje sztuki polskiej na terenie wszechświatowym, to z drugiej strony zyskała w dwójnasób kultura muzyczna w kraju. Wszakże żaden z muzyków polskich współczesnych nie przebiegał tak niestrudzenie Polski całej wzdłuż i wszerz jak Barcewicz ze skrzypcami swemi! Toteż zaskarbił sobie wdzięczność szczerą i wielką. wyrazem której jest rzetelna popularność jego wśród swoich. a w związku z nią — przedziwnie niezawodne powodzenie koncertów jego we wszystkich miastach polskich.

Jakkolwiek od daty pierwszego koncertu w r. 1875 upływa lat 45, to jednak każdy dzisiejszy koncert mistrza nie mniej a może nawet więcej niż dawniej, szerokie porusza masy. Jest to dowodem, że prawdziwa sztuka zawsze zwycięża, a ziarno przez nią rozsiewane lepiej się przyjmuje, aniżeli się to sceptykom na temat naszej rzekomej atonalności wydaje.

Popularność Barcewicza-artysty ma swe dopełnienie w popularności Barcewicza-człowieka. Ma ona źródło swe

w ujmującej prostocie obejścia, jaka odpowiada pierwiastkowi prostoty w jego szczęśliwej organizacji artystycznej i stawia w rzędzie największych wirtuozów — bez prostoty bowiem niemasz wielkiej sztuki. Pogoda i równość usposobienia, dowcip, upodobania w niezłośliwym żarcie, czynią zeń najlepszego towarzysza; miłość zaś i szacunek zjednuje mu wrodzona jego dobroć, uczynność, koleżeńskość i niepospolita prawość. Barcewicz nie ma nieprzyjaciół. Czy go to chroni przed niesprawiedliwościami i przykrościami życia, to już rzecz inna. Podstępnie zadawanych mu ciosów odpierać nie umie i nie chce, a stąd niejeden zwrot mniej pomyślny w „karjerze" jego, która powinnaby była wypaść w całości jaknajświetniej.

W ostatnich latach dwudziestu zajmował Barcewicz miejsce kapelmistrza opery i baletu (od r. 1893) w Warszawie. następnie dyrektora konserwatorjum (do 1919) a jednocześnie był profesorem najwyższych kursów gry na skrzypcach w konserwatorjum, na którem to stanowisku do dziś dnia ciągle należy do rzędu największych chlub tej instytucji.

R. Aust.

B. SZARLITT.

„OSTATNIA FALA".

II.

O utworach Regera śmiało też twierdzić wolno, że każdy ustęp, każdy okres, ba nawet każdy takt mogą poprostu wzajemnie być zamienione, bez najmniejszego narażenia całości na szwank. U niego bowiem forma nigdy nie jest związana z jakąś treścią, nic do niczego nie należy ani też od niczego nie odbija, słowem: z wszystkiego wytworzyć się może wszystko. Skromniutki, nieśmiały frazes przemienia się nagle na wybuch w fortissimo, by znów natychmiast zgasnąć, a kiedy już wyczerpują się wszystkie sztuczki tego rodzaju i grozi stagnacja, wtedy zaczyna się „sławny" Regerowski punkt organowy, którego „sensu" dociec wprost niepodobna. Cała muzyka Regera, to jedno pasmo najwstrętniejszych, niczem nieuzasadnionych kontrastów, to doprowadzenie sztuki tonów do absurdu — drogą „absolutną".

Innemi oczywista drogami niż ten muzyk „absolutny" dokonują tego samego procesu główni przedstawiciele muzyki nowej z pod znaku literacko-filozoficznego: Strauss, Mahler i Schönberg.

I tak Strauss przemieniwszy operę na symfonję, jednym zamachem pozbawił obie formy ich właściwości. Opera bowiem wymaga plastyki, zaś symfonja reliefu. Dzięki Straussowi różnica ta zatarła się dziś już tak dalece, że w stylu i środkach zaledwie dostrzec się daje. A zatarła się przedewszystkiem dlatego, że, Strauss, zerwawszy jako pierwszy z przetworzeniem w znaczeniu beethovenowskiem, zrezygnował w następstwie świadomie z wszelkiej inwencji, gdyż była mu ona faktycznie już niepotrzebna z chwilą, gdy odpadła część pierwsza symfonji, która u Beethovena służyła do wprowadzenia tematów. Wystarczyły teraz krótkie, możliwie łatwe do zapamiętania, a więc jak najbardziej trywialne tematy, któremi mogło się żonglować *ad libitum*. — I to żonglowanie tędy i owędy prawdziwemi „molekułami tematowemi" zastosować się daje oczywista zarówno dobrze w „symfonji" jak i w „operze". Bo, skoro o właściwem przetworzeniu symfonicznem już mowy nie ma, jakaż wtedy zachodzi jeszcze różnica między jedną a drugą formą?

Mahler, jako muzyk jeszcze bardziej literacko-filozoficzny aniżeli Strauss, musiał naturalnie posunąć się o dalszy krok — „naprzód". Jemu nie mogła już wystarczyć przemiana opery na symfonję i dążył on przeto do stworzenia nowego typu symfonicznego: „symfonji światopoglądowej — na modłę wagnerowskiego muzykodramatu światopoglądowego". Jedynie w tej „nowej formie" bowiem znaleźć mogły po-

mieszczenie jego grubotomowe „dzieła filozoficzne“, pisane niestety — nutami. Posiadając jednakże tylko skromny talent liryczny, zmuszony był rozciągać trywialne piosnki swoje na brucknerowskiem łożu prokrustesowem i „stwarzał“ w ten sposób istne monstra, przerażające potwornością masy i środków obok monotonji i przesadności rytmu, próżnej i pustej dykcji, harmonicznych i instrumentalnych przekrzyków, bezmiernego nagromadzenia stopniowań oraz muzycznie bezmyślnych dysonansów. W ciągłej pogoni za „symbolem“ (światopoglądem!) wkłada on nawet w każdy głupi walczyk jakiś „sens wyższy“, gdy tymczasem ta „symboliczna sielskość“ w rzeczywistości nie jest niczem innem, jak najtrywialniejszą „bandą wiejską“.

Wszystko u Mahlera zdradza się zawsze ze swojem pochodzeniem literackiem, wszystko jest w gruncie tylko maskaradą literacką zamiast życiem muzycznem. I dlatego też cała muzyka jego jest właściwie tylko szkicem najsurowszym, bo szkic właśnie „działa“ silniej aniżeli wykonanie prawidłowe.

Co Strauss i Mahler rozpoczęli, tego dokonał w sposób radykalny — Arnold Schönberg. Temu muzykomalarzowi-literacie-filozofowi i — Bóg wie co jeszcze — udało się nareszcie „wyzwolić“ sztukę tonów z wszystkich pęt, jakiemi dotąd tak okrutnie skrępowana była. Zdaniem Schönberga-teoretyka, było tych „pęt“ tyle, że nic dziwnego, iż sztuka tonów aż do chwili, w której „On“ — się zjawił, nie mogła stać się „wyrazicielką pierwotności w człowieku“. Człowiek — to stworzenie wolne, i dlatego nie może dlań istnieć żadna „reguła“, żadna „estetyka“, żadna „nauka o harmonji“! Istnieje tylko — natura, której „pierwowzorem jest wnętrze ludzkie“. Psychologicznem podłożem rozwinięcia treści muzycznej może przeto być jedynie — naśladowanie tego pierwowzoru t. j. przeżyć wewnętrznych czyli afektów. Muzykowi „powinno wystarczyć, że się wyraził“. — — —

Stosownie do tej „teorji“ swojej, „wyraża się“ też Schönberg w sposób tak „pierwotny“, że muzyka jego wywołuje przeważnie wrażenie, jak gdyby dziecko, nie umiejące jeszcze dobrze mówić, przekręcało bezradnie każde słowo. Jednocześnie atoli wyczuwa się także rozmyślność tego sposobu wyrażania się, polegającego jedynie na świadomem unikaniu wszelkiej tonacji. I na tem właśnie „zasadza się“ cała „oryginalność“ p. Schönberga. Wszędzie bowiem, gdzie o niej „zapomina“, staje się on bezdennie trywialnym, pedantycznym i mimo wszelkich obrzydliwości nawskróś sentymentalnym, ba nawet — słodkawym. I zdradza on wtedy swego właściwego antenatę, którym atoli bynajmniej nie jest Wagner, jak on sam i jego zwolennicy sobie wmawiają, lecz — Grieg, twórca stylu wielkoważnego. „Bełkotanie“ schönbergowskie to tylko dalszy rozwój „sadzenia się“ griegowskiego, rozwój coprawda już w kierunku, wiodącym nieubłagalnie do „całkowitego zaniku“ — do „ostatniej fali“ sztuki tonów — — —

Nie ulega wątpliwości, że Walther Krug w wywodach swoich popada często w jeden z tych błędów, które rarzuca głównym matadorom muzyki nowej: staje się „bombastycznym“. Wszelako przyznać należy temu niezaślepionemu szowinizmem prusko-germańskim Niemcowi szwajcarskiemu, że pierwszy odważył się wypowiedzieć o muzyce nowej parę szczerych *verba veritatis.* Zasługują one zaś zwłaszcza u nas na tem szczególniejszą uwagę, ile że przyczynić się mogą do wstrzymania młodej generacji muzyków naszych od kroczenia w ślady Straussów, Mahlerów i Schönbergów.

PIEŚŃ O POTOPIE JANA KOCHANOWSKIEGO.

Poetycki tekst pieśni o potopie posiada obfitą literaturę krytyczną; wydana pierwotnie bezimiennie jako pieśń ulotna na wzór religijnych pieśni XVI. wieku, później znacznie zmieniona weszła do zbiorowego wydania pieśni Kochanowskiego z r. 1586. (Księga druga). Pierwszy artykuł krytyczny poświęcił jej Józef Przyborowski w Ateneum 1876. (I. 666—673); z jego zbioru reprodukował ją w podobiźnie Przyborowski Stefan; oryginał pierwszego wydania znajduje się w bibljotece Ordynacji Zamojskiej w Warszawie (bez daty i miejsca druku). Wierzbowski Teodor przytacza w swojej bibljografji I. 761. dwa luźne wydania z r. 1558 i 1561 z drukarni Siebeneychera w Krakowie, obydwa bez nut. Do napisania tej pieśni miał natchnąć Kochanowskiego wylew Wisły, który pochłonął wiele ofiar (p. artykuł Bron. Chlebowskiego w zbiorowem wydawnictwie „Na pomoc" na dochód ofiar powodzi Wisły w r. 1884). Najdokładniejszy tekst podał Mikołaj Bobowski („Polskie pieśni katolickie" 1893, str. 361—364), zestawiwszy warjanty poprzednich wydań z wydaniem z r. 1586.

Pieśń ta była przeznaczona do śpiewu, podobnie jak wszystkie inne pieśni religijne, ukazujące się w luźnych wydaniach kartkowych i stale opatrzone nutami t. j. melodją na chór czterogłosowy mieszany (discantus, altus, tenor, bas). Pieśń o potopie wydano bez nut. A jednak melodja jej należała do najpopularniejszych w 16. wieku: Śpiewano do niej słowa psalmu 50. „Boże mój racz się nademną zmiłować", jako pieśń „czasu morowego powietrza", słowa psalmu 16. „*Exaudi Domine justitiam meam*", dalej jako pieśń „przeciw rozpustnemu żywotowi" ze słowami pieśni „O Sodomie":

„Widzisz Bożego gniewu pewne znaki, ⎫ Repet.
A kto wie, jeśli nie przyjdzie czas taki, ⎭ melod.
Jaki był przyszedł tam na pięć miast onych,
W grzech zawiedzionych".

wkońcu pieśni „O królach polskich", wydane jako „Katalog królów i książąt polskich, albo porządek a ordunk, począwszy od Lecha I. aż do dzisiejszego Stefana I., rytmem polskim dla snadniejszej pamięci uczyniony" kazano również śpiewać na nutę pieśni o potopie (p. Juszyński: „Dykcyonarz poetów polskich" 1820. Tom II. 427).

Melodję pieśni o potopie znalazłem w kancjonale Krzysztofa Kraińskiego, owym niezmiernie popularnym zbiorze pieśni religijnych w duchu kalwińskim; kancjonał ten ukazał się w kiku wydaniach (w r. 1596, 1598, 1603, 1604, 1609 i 1624). Kraiński umieścił pieśń Kochanowskiego jako „pieśń czasu niepogody" (karta: K. VIII.; zamiast zwykłej paginacji liczbowej karty oznaczone są literami), zmienił nieco tekst, dodał pięć nowych zwrotek końcowych i umieścił jednogłosową melodję; tą samą melodję spotykamy w kancjonale Piotra Artomiusa, ale do słów psalmu 50. „*Miserere mei Deus*" (Boże mój racz się nademną zmiłować), a zarazem w 4-głosowem opracowaniu (jako Nr. 176. zbioru); w tej formie opracował ją M. A. Freitag, z pod którego pióra wyszła większość 4-głosowych pieśni, umieszczonych w kancjonale Artomiusa. Melodja znajduje się w sopranie (discantus), dolne głosy prowadzone najściślej homofonicznie; wpływ tradycji przebija się jeszcze tylko w zakończeniach, gdzie stale występuje wielka tercja; całość utrzymana w tonacji hypoeolskiej:

Pieśń o potopie przedrukowywali później i Bracia czescy, jak tego dowodzi ich Kancjonał, wydany w Toruniu 1611. (str. 298).

Dr. Józef Reiss.

PROJEKT WOJSKOWEJ SZKOŁY MUZYCZNEJ.

Były kapelmistrz orkiestr wojskowych prof. Feliks Konopasek nadsyła redakcji projekt organizacji szkół muzyczno-wojskowych, który w streszczeniu przedstawia się następująco:

Sprawa wcielenia orkiestr wojskowych i ich kierowników do ogólnej organizacji wojskowej ma znaczenie tak doniosłe, że powinna być jak najenergiczniej przeprowadzona. A że ludzie niefachowi mogliby ją z miejsca na fałszywym postawić gruncie, przeto wcześnie postarać się należy o rzeczowe jej ujęcie doświadczoną ręką zawodowca, usystemizować dział orkiestry wojskowej funkcjonujący dziś bardzo niedołężnie, wprowadzając stopniowo w ważniejszych punktach w kraju szkoły przygotowawcze. Ale przedewszystkiem należałoby utworzyć Sekcję muzyczną przy Ministerstwie wojskowem. Zadaniem jej byłoby dzisiejszych jej kierowników jak i wolontarjuszy grających wziąć w należyte karby, czego dokonaćby powinna jakaś osobistość zawodowa o specjalnem wykształceniu i doświadczeniu.

Rekrut lub ochotnik, pod wieloma względami przedstawiają materjał wcale nie najlepszy dla muzyki wojskowej. Jeżeli bowiem wstępują nieprzygotowani, to się okazuje zawsze, że do uczenia się muzyki od początku są już za starzy. Do kompletu nadają się oni zaledwie po nauce dwuletniej (conajmniej) i to tylko do wykonywania utworów najłatwiejszych, korzystać więc można z nich w danym razie conajwyżej przez dwa lub trzy lata (przy 5-letniej służbie wojskowej!); z czego wniosek prosty, że armia, utraciwszy w takim rekrucie człowieka zdolnego fizycznie do obowiązków żołnierza frontowego, żywi go, odziewa przez cały czas służby nie mając zeń żadnego prawie użytku. Rekrut zaś taki osobiście, również żadnej korzyści nie osiąga: traci najlepsze lata życia nie nauczywszy się niczego, a gdy do domu powróci o muzyce będzie musiał zapomnieć, nie będąc bowiem przygotowanym na wstępie, nie mógł w niej należytej nabrać wprawy.

Muzykanci najmowani również nie przedstawiają materjału pożądanego, chyba z wyjątkami bardzo małemi tylko. Są to najczęściej ludzie wykolejeni, wprowadzają demoralizację i zamęt, obcą nawet nie jest im i dezercja. Ludzie cywilni, którym w przebraniu w m u n d u r y ż o ł n i e r s k i e wolno „wesołe kawałki" przygrywać rozmarzonym słuchaczom, siedzącym przy piwie w ogródku lub restauracji, nie są materjałem podatnym dla kierownika ani też dobrze działającym na swoje najbliższe otoczenie.

Na razie, zło takie jest nieuniknione, i trwać będzie dopóty, dopóki w miejsce ludzi przyjmowanych z obcych armij nie wejdą siły z kadrów nowo wytworzonych przez Ministerstwo wojskowe.

Sprawa kapelmistrzów również zadowalająco się nie przestawia. Rekrutowani dzisiaj najczęściej z byłych członków orkiestr cywilnych czyteż wojskowych, zdobywać muszą rutynę usilną pracą w pułku, rutyna ta jednak nie oparta na żadnem wykształceniu, powierzchowna i płytka, nie daje im żadnej podstawy do wykonywania zawodu. Talent, a szczególnie zamiłowanie, zawsze swoje zrobią, jeżeli się trafi człowiek ambitny, szczerze oddany swemu zawodowi, natomiast mniej ambitny, o średnich zdolnościach, co najczęściej się zdarza, pokonać trudności nie umie, musi uciekać się do lawirowania o gruntowność rzeczy nie dbając. I w ten to sposób talenty się marnują, a dział muzyki wojskowej zamiast należnego mu poważania spotyka się tylko z lekceważeniem.

Idzie zatem w pierwszej linji o stworzenie s z k ó ł w o j s k o w y c h,

któreby wychowywały przyszłych muzyków-żołnierzy i ich kierowników.

Materjałem do szkół podatnym są chłopcy w wieku 9—12 lat, bądź wychowujący się w zakładach dobroczynnych, bądź tułających się bez opieki. Można przypuścić, że sami rodzice lub krewni będą umieszczać z ufnością swoje dzieci w szkołach wojskowo-muzycznych. Ze szkół takich napływać będą do pułków młode siły, należycie przygotowane, tak pod muzycznym jak i wojskowym względem. A ponieważ projekt przewiduje zajęcia w warsztatach i techniczne obeznanie się uczniów z instrumentami, przeto drobniejsze uszkodzenia tychże, mogłyby być naprawiane przez wychowanków szkoły, co niezawodnie miałoby następstwa bardzo pożądane, bo mniej zdolni uczniowie przechodzićby mogli albo do służby frontowej, albo do warsztatu budowy instrumentów, którego utworzenie byłoby zewszechmiar pożądane.

W całości, zarys projektu szkół muzyczno-wojskowych przedstawić można w sposób następujący:

I.	1.	Klasa wstępna.	
	2.	Szkoła niższa.	Orkiestra A.
II.	1.	Klasa wstępna.	
	2.	Szkoła średnia.	Orkiestra B.
III.	1.	Kurs przygotowawczy (dla wstępujących muzykalnie przygotowanych).	Orkiestra C.
	2.	Kursa wyższe.	Orkiestra D.

I. 1. Klasa wstępna. Kandydaci przyjmowani w wieku 9—11, czytanie i pisanie (conajmniej początki) wymagane, ewentualnie świadectwa ochronki lub freblówki. Kurs roczny. Wykłady pierwszych zasad muzyki, gimnastyki rytmicznej, solfeż, lekcje gry na instrumentach smyczkowych, wszystko to obok przedmiotów szkolnych. Po roku, egzaminy przejściowe do szkoły niższej.

2. Szkoła niższa. Wstęp do szkoły niższej przysługuje promowanym z klasy wstępnej. Kandydaci nowi mogą być przyjęci w wieku 10—12 lat z wiadomościami kursu klasy wstępnej, wymaganemi do klasy I-szej. Kurs nauk ogólnych w zakresie 4-ech klas szkół realnych, trwa lat sześć z przyczyny obciążenia wykładów szkolnych wykładami muzycznemi, gimnastyką wojskową, oraz robotami ręcznemi. Przy kontynuowaniu przedmiotów ogólnych z muzycznemi, przybywa w okresie pierwszych trzech lat nauka gry na instrumentach dętych, w drugiem trzechleciu gra orkiestrowa. Otrzymujemy zatem w drugim okresie szkoły niższej tak dętą jak i smyczkową orkiestrę A. Po odbyciu sześcioletniego terminu i po złożeniu egzaminów z pełnego kursu szkoły niższej, kandydaci wcieleni być powinni do odpowiednich organizacyj wojskowych w charakterze muzykantów orkiestrowych na praktykę jednoroczną.

Kandydat posiadający świadectwo wzorowego ukończenia szkoły niższej, jakoteż odbytej praktyki z poświadczeniem komendanta pułku i kapelmistrza, ma prawo wstępu do szkoły średniej, o ile, w ciągu roku praktyki, nie zaniedba przedmiotów szkolnych i teoretyczno-muzycznych; w przeciwnym razie miałby prawo wstępu tylko do klasy przygotowawczej szkoły średniej przez uwzględnienie odpowiedniego uzdolnienia i chęci kandydata do studjów dalszych. Na wypadek braku tejże, lub z orzeczenia komisji kwalifikacyjnej, czy też Rady pedagogicznej, kandydat pozostaje w służbie jako muzykant orkiestrowy do terminu pełnoletności, poczem na temże stanowisku odbywa służbę obowiązkową na równi z poborowymi. Orkiestra pułkowa posiada wtedy w swoim składzie muzykanta ukwalifikowanego conajmniej lat siedm. Po tym terminie służy mu prawo (co należałoby popierać usilnie) pozostania na rzeczywistej służbie, w warunkach odpowiednich, zależnych od uzdolnienia. Służba taka trwać może najdłużej lat 15—20, mniej więcej do 45 roku życia. Dłużej ponad ten wskazany wiek, kandydat pozostawać w orkiestrze nie może, traci bowiem najczęściej zęby, co uniemożliwia grę na instrumentach dętych, a poza tem i energję młodzień-

czą tak bardzo przy pełnieniu tego rodzaju obowiązków potrzebną. Kandydat oddając służbie czynnej specjalnej, mniej więcej trzy czwarte swego życia, powinien być zabezpieczony utworzoną w tym celu kasą przezorności, niezależnie od kasy emerytalnej, aby po wyjściu i przeniesieniu się na inną służbę, był w posiadaniu choćby nie wielkiej gotowizny. Niepozbawiony ciągłej opieki, umieszczony być winien w innym dziale wojskowym lub cywilnym dla wysługi pozostałych lat do pełnej emerytury, czego świadomość wpływać będzie niewątpliwie bardzo zachęcająco do odbywania pełnej służby.

II. 1. Klasa wstępna dla kandydatów cywilnych nie starszych nad 14—16 lat. Świadectwo z 4-ech klas szkoły realnej z odpowiedniemi kwalifikacjami muzycznemi. Kurs roczny, wprowadzający naukę wojskową, równającą się wymaganiom pełnej szkoły niższej, jakoteż i naukę muzyczno-teoretyczną i praktyczną tegoż poziomu. Egzaminy przejściowe do szkoły średniej. Kandydat cywilny, bez ukończenia klasy wstępnej, jako przygotowującej wojskowo i muzycznie do szkoły średniej nie może być przyjęty.

2. Szkoła średnia przyjmuje kandydatów po ukończeniu szkoły niższej, lub po przejściu pełnego kursu klasy wstępnej. Kurs 4-letni, uzupełniający naukę przedmiotów 7-klasowej szkoły realnej, naukę wojskowości i naukę muzyczną. Od pierwszego dnia rozpoczętych wykładów, formuje się tak dętą jak i smyczkową Orkiestrę B. o wiele lepszą od poprzedniej A., gdyż złożoną z sił przygotowanych trzechletniem zgraniem się w szkole niższej, nadesłanych praktykantów z orkiestr pułkowych i zapewne nieco słabszych uczni klasy wstępnej.

Kandydat po ukończeniu studjów szkoły średniej w odpowiedniej randze, przybywa do pułku na stanowisko członka orkiestry i drugiego pomocnika kapelmistrza, w którym to charakterze odbywa służbę jednoroczną, poczem składa egzamin praktyczny, dający mu prawo awansu na pierwszego pomocnika. Po odbyciu czynności tegoż w następnych dwóch latach, otrzymuje tytuł podkapelmistrza i prawo samodzielnego zajęcia stanowiska kierownika pułkowej orkiestry, jakoteż i stopniowego przejścia rang wojskowych, według norm ogólnie przyjętych. Korzystać również może z przysługującego mu prawa wstępu na kursy wyższe drogą konkursu.

III. 1. Kurs przygotowawczy dla cywilnych, pragnących wstąpić na kursy wyższe, przyjmuje kandydatów w wieku 18—21 z patentem dojrzałości, kwalifikacjami muzycznemi, odpowiadającemi wymaganiom pełnej szkoły średniej i świadectwami odbytych praktyk orkiestrowych. Kandydat przed studjami kursów przygotowawczych odbywa trzymiesięczną specjalną służbę wojskową, następnie całoroczną praktykę jako muzykant w orkiestrze pułkowej, poczem wraca na trzyletnie studja kursów przygotowawczych obejmujących naukę wojskowości, dopełnienie nauk ogólnych i muzyczno-teoretycznych. Z wychowanków kursu przygotowawczego tworzy się Orkiestra C. Po promowaniu kandydata przez Radę pedagogiczną z roku na rok, kandydat składa egzamin z kursu przygotowawczego i tylko w tym wypadku może być przyjętym na właściwe kursy wyższe.

2. Kursy wyższe. Dla podkapelmistrzów wojskowych mających prawo bezpośredniego wstępu na kursy wyższe drogą konkursu i kandydatów promowanych z kursu przygotowawczego.

Kurs wyższy trwa lat 4. Przybywa Orkiestra D. już jako najlepsza, bo złożona z sił wykształconych tak teoretycznie, jak i praktycznie i poniekąd gotowych kapelmistrzów. Kandydat, po ukończeniu pełnego kursu wyższego (ewentualnie akademji), otrzymuje urzędownie tytuł kapelmistrza i jako człowiek o wyższem wykształceniu, nie usuwany poza nawias awansów, zalicza się prawem do kroczenia w hierarchji wojskowej na równi z innymi akademikami wojskowymi. Kapelmistrz winien obowiązkowo

przebyć lat pięć w pułku na stanowisku kierownika orkiestry. w środowiskach znaczniejszych kraju, poczem służy mu prawo objęcia stanowiska wykładającego lub kierownika w szkołach wstępnej, niższej i średniej. Po sześcioletniej praktyce w zmiankowanych szkołach, t. j. po wychowaniu choć jednego pokolenia młodych sił, złożeniu referatu zawodowego i obrony tegoż, ma prawo do wykładów na kursach wyższych.

Podając projekt utworzenia szkół wojskowo-muzycznych przy Ministerjum Wojny, wolno wyrazić nadzieję, że poddany ściślejszemu omówieniu i drobiazgowemu opracowaniu, w krótkim czasie urzeczywistni się jako fakt wielkiego znaczenia, przysparzając armji ludzi światłych, rozumnych i nadewszystko fachowo przygotowanych żołnierzy muzyków.

Zadania Sekcji muzycznej przy Ministerjum Wojny. Działalność obecna Związku Kapelmistrzów wojskowych powinna być natychmiast zmienioną, z chwilą zatwierdzenia Sekcji muzycznej. Sam Związek jako wytwarzający wśród kapelmistrzów niezdrową atmosferę, winien być zamknięty. Przy Sekcji Związek ten nie miałby żadnej racji bytu ze względu na szerokie atrybucje Sekcji. Zadania obowiązkowe Sekcji byłyby następujące:

a) natychmiastowa koncentracja ogólnych spraw wojskowo-muzycznych; wprowadzenie ścisłej statystyki wszystkich czynnych kapelmistrzów i członków orkiestry, będących dziś na służbie, oraz, w razie potrzeby, rozmieszczenie i translokacja,

b) opublikowanie i przyjmowanie nowych zgłoszeń wolontarjuszy i zapotrzebowań pułkowych, tworzenie całych zespołów orkiestrowych dla nowych formacji w armji; opieka i tworzenie chórów żołnierskich; egzaminowanie, przedstawianie, nominowanie i umieszczanie nowych kapelmistrzów i muzykantów,

c) ustalenie typu i stroju orkiestr konnych i pieszych, ustalenie obowiązkowego ogólnego repertuaru, niezależnie od repertuarów własnych każdego pułku,

d) organizowanie, od czasu do czasu, krótkotrwałych kursów instruktorskich dla kapelmistrzów będących na służbie i nowowstępujących; organizowanie konkursów orkiestrowych, zobowiązanie kapelmistrzów do wykładów elementarno-teoretycznych przedmiotów, gry instrumentalnej i odczytów dla członków swojej orkiestry,

e) organizowanie zjazdów ogólnoorkiestrowych; przyjmowanie udziału w koncertach lub organizowanie tych koncertów na cele czysto wojskowe i cele dobroczynne; wzbranianie orkiestrom pułkowym grywania w miejscach nieodpowiednich, przynoszących ujmę mundurowi, natomiast zalecanie grywania w dniach świątecznych, uroczystościach narodowych i t. p. w parkach i ogrodach publicznych lub miejskich rynkach i placach; wykluczenie gry zarobkowej,

f) wprowadzenie kasy przezorności, ustalenie norm płacy, ogólna opieka nad sprawami tyczącemi się kapelmistrzów i muzykantów,

g) stopniowe otwieranie szkół muzyczno-wojskowych według przedstawionego do opracowania projektu,

h) urządzenie własnej sztycharni nut, zajęcie się własnemi wydawnictwami, objęcie ogólnej redakcji nut, jednolita instrumentacja, urządzenie centralnej składnicy nut, instrumentów i odnośnych przedmiotów,

i) wprowadzenie nowych ulepszeń, formowanie warsztatów reparacyjnych przy pułkach, założenie własnej fabryki budowy instrumentów,

k) wyszukanie i ugrupowanie personalu do stałej pracy w Sekcji, zwoływanie komisji złożonej z rzeczoznawców płatnych za posiedzenia; wreszcie,

l) ustalenie budżetów i wyjednywanie funduszów.

O DOLĘ ORGANISTÓW.

P. Stanisław Kazuro prezes rady głównej zawodowego związku organistów pod wezwaniem św. Cecylji, zwrócił się do Sejmu z odezwą, przedstawiającą konieczność jak najrychlejszego zajęcia się sprawą tychże i zapewnienia im stanowiska społecznego innego niż dotychczasowe, ku czemu istnieje zdaniem wnioskodawcy odpowiedni środek zasadniczy.

Związek polskich organistów liczy obecnie 8000 członków i przedstawia siłę liczebnie bardzo poważną. Wielu członków Związku może się wykazać świadectwem ukończonej szkoły muzycznej lub konserwatorjum, poziom umysłowy tych ludzi jest też dziś znacznie wyższy niż dawniej. Dla mniej wykształconych, potrzebujących uzupełnienia studjów, urządza Związek specjalne dwumiesięczne kursa w półrocznych odstępach, czynią się zatem nieustanne starania, aby usunąć powody lekceważenia, z jakiem niestety wyższe klasy społeczne do organistów z dawien dawna ciągle się odnoszą. Zorganizowani, do nabywania kultury sposobni, posiadający pismo swoje dwutygodniowe, zasługują oni nietylko na poprawę bytu materjalnego do czego jak wszyscy obywatele państwa jednakie mają prawo, ale i na podniesienie stanowiska ich moralnego. co zresztą może mieć niepospolite znaczenie dla należytego ukształtowania się stosunku ludu do państwa.

Organista na wsi jest jak wiadomo osobistością bardzo bliską ludowi i może być czynnikiem wysoce wpływowym, czego lekceważyć nie wolno. Wieśniak zanim się zetknie z księdzem i z władzą, styka się z organistą, zasięga u niego rady. potrzebuje go, i ewentualnie obdarza go swem zaufaniem. W pierwszym tedy rzędzie obowiązkiem jest państwa dbać o to, aby poziom umysłowy tych ludzi był odpowiedni do zadania, jakie spełniają i jakie spełnić mogą, w drugim — aby im zapewnić należytą powagę i stanowisko. Zdaniem p. Kazury, środkiem do tego prowadzącym jest n a d a w a n i e o r g a n i s t o m p o s a d n a u c z y c i e l i ś p i e w u w s z k o ł a c h l u d o w y c h. Rzecz prosta, że wnioskodawca rozumie przez to organistów odpowiednio przygotowanych nauką, którą zapewne niewielka tylko ich część przeszła; reszta będzie ją musiała uzupełniać, lub w całości dopiero przechodzić, aż następne pokolenie dopiero przystąpi do zawodu z należytem już wykształceniem, wymaganem od organisty-nauczyciela.

Zacytowany przez p. Kazurę okrzyk jednego z delegatów na zjeździe „Polska wolna a organista w kajdanach“, podobno żywo przez zebranie aklamowany, brzmi nam bezsprzecznie trochę naiwnie a trochę emfatycznie. Przyznajmy się jednak do tego, że nasza inteligencja wie bardo mało o doli organistów, zna bardzo powierzchownie ich stosunek do społeczeństwa, o ich losy wcale się nie troszczy, wskutek czego nie umie właściwie osądzić należycie, ile w tych „kajdanach“ przesady, a ile słuszności. A że zestawienie losu Polski z losem organisty wywołuje uśmiech na usta nasze, to nic dziwnego, bo przyzwyczailiśmy się uważać go za jednostkę bardzo małego znaczenia. prawie groteskową. Spróbujmy jednak w miejsce „organisty“ podstawić — „robotnika“, a rzecz się już nieco odmiennie przedstawi. Bo zresztą i o nic nie idzie innego tylko o to, aby organista był robotnikiem: zawodowo ukwalifikowanym, rzetelnym, społecznie w pewnej mierze oświeconym. A zadowolić go będzie nietrudno, stawiając go na równi chociażby z „nieukwalifikowanym“ robotnikiem miejskim. Gdy jednak żąda się od niego właśnie „kwalifikacyj“, to tem większe są obowiązki. Chyba że wyjdziemy z nowoczesnej zasady, iż zwiększając inteligencję jednostki, zmniejszać należy jej dobrobyt, i że raczej o pastuszkach wiejskich trzebaby naprzód pomyśleć i im zapewnić już conajmniej los piekarczyków warszawskich?...

(+)

RUCH MUZYCZNY W WARSZAWIE.

Ruch już ustał. Filharmonja zamknięta, a opera po dzielnej obronie przeciw strajkowi maszynistów i służby również zamknęła swe podwoje, które otworzy dopiero w połowie lub z końcem sierpnia. Ostatnie przedstawienia umożliwione dzięki członkom S. S. S., odbywały się w dekoracjach improwizowanych z zasłon i przystawek, grano w ten sposób „Madame Butterfly“, „Toskę“, „Pajaców“ i balet. Ale ostatecznie trzeba było skorzystać z rozpoczynających się niebawem feryj, i przyspieszono je. Rzecz prosta, że wszystkie zapowiadane nowości zostały przeniesione na sezon następny.

Pozostał więc jeszcze tylko na placu krytyki tydzień szkolnych popisów i parę wypadków artystycznych poza zwyczajnemi ramami sal koncertowych i opery.

Jednym z ciekawszych takich wypadków było wystawienie pantominy „Mandragora“ Karola Szymanowskiego, dodanej do przedstawienia Molierowskiej komedji „Mieszczanin szlachcicem“. Pantomina dość długa i w ewolucyjnej swej treści dość niejasna, w barwach jaskrawa, a w ruchach nadto rozhukana, posiada muzykę w wysokim stopniu charakterystyczną, która rzuca nowe światło na talent Szymanowskiego i przedstawia go jako kompozytora scenicznego w sposób interesujący. Muzyka ta w całej pantominie była, ściśle biorąc, jedyną rzeczą godną uwagi, ani bowiem balet tańczony przez artystów Teatru Polskiego, ani wykonanie ilustracji muzycznej dość słabe, nie mogło rywalizować z artystyczną stroną samego przedstawienia i gry aktorów doskonałej. Muzyka Lullyego, złożona ze sporej ilości numerów (poza pantominą Szymanowskiego) przedstawiałaby się bardziej zajmująco może, gdyby ją pozostawiono w oryginale, przeróbka dokonana przez p. Schillera miejscami szła za daleko, nie tak wszakże znowu, aby się z muzyką pantominy połączyć, bo Szymanowski mimo wszelkich koncesyj na punkcie melodji robionych dla publiczności, swej stylistyki dysonansowej wyrzec się nie mógł i na każdy sposób wyodrębnił swoją pantominę, rozmyślnie czy nie, w sposób bardzo stanowczy.

Drugim wypadkiem artystycznie małego znaczenia, ale nie dającym się pominąć, było wystawienie operetki polskiej Krzewińskiego (tekst) i Trzcinieckiego (muzyka) w Nowościach.

W Warszawie, operetka tem góruje ponad lwowską, że nie zajmuje stanowiska tak wpływowego i że mając swój osobny teatr, nie staje w drodze ani operze ani dramatowi, i wiedzie sobie swój prawie cichy żywot, poświęcony przyjemnościom zwolenników lekkiej muzy, w sposób stosunkowo bardzo nieszkodliwy, możnaby powiedzieć niewinny nawet. Obecne wystąpienie z operetką „polską“ zatytułowaną „Major ułanów“ nie będzie stanowić epoki w dziejach tego najlżejszego działu muzyki, bo polską jest ona tylko z imienia autora, a w gruncie rzeczy, odzywa się znanemi zwrotami wiedeńskich melodyj, którym czasem na poprzek stają polskie piosnki żołnierskie, ze wszystkiego najsympatyczniejsze.

Szkolne popisy, które i w Warszawie podobnie jak na całym świecie o tej porze korzystają w całej pełni ze swych praw, odbyły się w tym tygodniu na chlubę obu instytucyj z powodzeniem całkowitem. Produkowała się naprzód szkoła im. Szopena, a następnie Konserwatorjum. Między pianistami i pianistkami pojawiło się kilka talentów wybitnych.

St. Niewiadomski.

RUCH MUZYCZNY WE LWOWIE.

Od lat ośmnastu — czyli od czasu zwinięcia założonej przez Ludwika Hellera orkiestry filharmonicznej — żali się słusznie publiczność lwowska na brak proporcjonalnej do naszego ruchu muzycznego ilości koncertów symfo-

nicznych. Gal. Tow. muzyczne, urządzające w każdym sezonie kilka produkcyj zbiorowych, spełnia swój obowiązek wedle możności, od czasu do czasu zajrzy do Lwowa jakaś orkiestra występująca gościnnie; wszystko to jednak nie zadawalnia naszego świata muzykalnego i jego pragnień, zresztą zupełnie uzasadnionych. Koncertów mamy dużo, a muzyki mało. Te braki i tym podobne refleksje skłoniły przypuszczalnie grono osób prywatnych do założenia Żydowskiego Tow. muzycznego i zorganizowania orkiestry symfonicznej, złożonej z amatorów. Gry tego zespołu nie można jednak zaliczać do popisów typowo amatorskich w tego wyrazu ujemnem znaczeniu. Pierwszy koncert tej orkiestry — jakkolwiek równocześnie debiut dyrygienta i wielu członków tego zespołu — świadczył bowiem o wyższych aspiracjach kierownika Dra Natana Hermelina i jego drużyny. Zadziwiająco staranne — jak na „ogólny debiut“ — wykonanie serenady M. Karłowicza op. 2, G-moll symfonji Mozarta i akompaniamentu do D-moll koncertu Bacha odznaczało się czystością intonacji, znaczną pewnością rytmiczną i dość sumiennem zastosowaniem dynamiki. Mimo kilku ustępów jeszcze cokolwiek „nieokrzesanych“, czyli dość szorstko wykonanych (zwłaszcza w serenadzie Karłowicza) całość produkcji, w którą zamiłowany w muzyce p. Dr. Hermelin włożył dużo pracy gorliwej i rzetelnych starań, wywarła wrażenie dodatnie, przekonywując słuchaczów, że zespół orkiestralny składający się obecnie z pięćdziesięciu kilku członków, stanowi „materjał“ zdolny do wydoskonalenia i podjęcia wyższych zadań symfonicznych. Pięknie, stylowo i z zacięciem niemal wirtuozowskiem odegrał p. Artur Hermelin (iunior) partję fortepianową w koncercie Bacha.

Kierownictwu teatru nie udało się niestety podźwignąć opery lwowskiej ze stanu odrętwienia i przerwać jej snu letargicznego. Żadna nowość nie wniosła ostatnimi czasy urozmaicenia w jednostajność repertuaru, obracającego się ustawicznie około kilku oper znanych i ogranych do przesytu. Przedstawienie „Halki“ o tyle mogło obudzić zajęcie do pewnego stopnia, że zapoznało publiczność lwowską z p. Franciszką Platówną, młodą śpiewaczką wiele obiecującą w przyszłości. Głos tej początkującej artystki duży i piękny, prowadzi Kantylenę — po studjach odbytych u prof. Adama Ludwiga w Krakowie — bardzo umiejętnie i wykazuje nawet w momentach decydujących o efekcie sporo siły dramatycznej. Niemniej korzystnie przedstawia się gra sceniczna tej muzykalnej i starannie wyszkolonej śpiewaczki, a lekką tendencję do przesady złagodzi niezawodnie autokrytyka i doświadczenie nabyte w miarę dalszych występów na scenie.

Eksperyment z „Carmeną“ Bizeta, czyli wznowienie tej opery bez odpowiedniej „ad hoc“ obsady, nie można nazwać szczęśliwym pomysłem. Przedewszystkiem brak przedstawiciela Don Josego. P. Ignacy Mann pod żadnym względem nie dorasta do wysokości tego zadania. Jego „kreacja“ — połączenie forsy głosowej z brakiem inteligentnego frazowania, z błędami dykcji i z grą o ruchach manekina — działała wprost humorystycznie na audytorjum. Interpretacja partji Carmeny, więcej niż poprawna, również nie wystarcza, gdy chodzi o stworzenie postaci psychologicznie prawdziwej. P. Helena Green śpiewała muzykalnie. chwilami nawet pięknie i wykazała niewątpliwe postępy w sztuce mimicznej. Lecz rola Carmeny wymaga warunków indywidualnych, a kreacje tylko nienagannne wywołują oklaski również tylko konwencjonalne.

Moglibyśmy uskarżać się na zanik ruchu muzycznego pod koniec bieżącego sezonu, na brak emocji artystycznych i wrażeń głębszych gdyby nie Adam Didur, którego niespodziewany przyjazd w połowie czerwca zelektryzował cały nasz świat muzykalny. Zapowiedziane przez imprezę Tuerka trzy koncerty, a następnie dwa wieczory operowe z współudziałem tego

słynnego śpiewaka wywołały w sferach melomanów rodzaj rewolucji: oblężenie kasy, walki o bilety i tym podobne objawy olbrzymiego zainteresowania się publiczności cechowały ten okres dwutygodniowej „gorączki“ poprzedzającej te uczty artystyczne. Zbyt silnie utkwiły w pamięci lwowian mistrzowskie kreacje operowe Didura, podziwiane u nas przed ośmiu laty: Borys Godunow, kardynał w „Żydówce“, Don Basilio w „Cyruliku sewilskim“, a przedewszystkiem niezrównany jego Mefisto w „Fauście“.

Potężny ten artyzm odtwórczy nie uległ żadnej zmianie pod wpływem minionego okresu ośmioletniego — przeciwnie — wirtuozowstwo wokalne Didura znajduje się w obecnej chwili na punkcie swojego zenitu. Rzewna imponująco piękna kantylena, dykcja wykwintna i możliwie subtelna deklamacja porywają nadal słuchaczów i wywołują ogólny entuzjazm niezależnie od głosu, który mniej może olśniewa, nie odznaczając się dawniejszym dźwiękiem metalicznym. Najwłaściwszym terenem popisu dla indywidualności artystycznej tego z Bożej łaski śpiewaka jest i pozostanie scena operowa; estrada koncertowa krępuje widocznie ognisty, nie dający się ujarzmić temperament, który musi znaleść sposób wypowiedzenia się w wyrazistej mimice i w grze pełnej werwy, wyłaniającej się z chwilowego natchnienia. Powyższe refleksje wyjaśniają ową przesadną niezawodnie — jak na koncertanta — ruchliwość Didura na estradzie, mniej rażącą podczas interpretacji wyjątków z opery „buffo“, a niedopuszczalną przy wykonywaniu pieśni.

Programy trzech koncertów tego artysty obejmowały mimo to mnóstwo interpretacyj, dla których oceny nagromadzenie wszelkich możliwych superlatywów okazałoby się niewystarczającem. Wspomnę tylko o „Brindisi“ Plumketa z „Marty“ Flotowa, o czarującej serenadzie z mozartowskiego „Don Juana“, i o kilku arjach operowych Belliniego, Donizetti'ego i Gounoda. Z repertuaru pieśni wymieniam jako cacka — prawdziwe arcydzieła kunsztu śpiewackiego — utwory Moniuszki i Mussorgskiego. Do powodzenia tych wieczorów przyczynił się znacznie artystyczny współudział p. Dra Edwarda Steinbergera, pianisty brawurowego i wykwintnego, a zarazem „nec plus ultra“ rytunowanego i dyskretnego akompaniatora.

Przedstawienia w teatrze miejskim z współudziałem Didura zasłużyłyby na miano biesiad, gdyby między kreacjami słynnego śpiewaka a całością wykonania istniał stosunek proporcjonalny. Do Don Basilia w „Cyruliku sewilskim“, postaci „buffo“ pod względem śpiewu i gry niezrównanej — możnaby powiedzieć i niemal klasycznej — dostrajała się tylko gdy chodzi o walor wykonania wokalnego, kreacja Rozyny (p. Ewa Bandrowska), u innych przedstawicieli uczuwać się dawał brak odpowiedniego „bel canta“, tego wysokiego wyszkolenia koloratury. którego wymaga Rossini nawet od wykonawców ról męskich. Obecnie takich śpiewaków prawie już niema, a do wirtuozowstwa głosowego dadzą się często zastosować słowa: „Tempi passati!“

Miasto nasze nie może się użalać na brak pięknych głosów. Tym skarbem hojnie obdarzyła Opatrzność zwłaszcza siły początkujące, absolwentów licznych u nas szkół śpiewu. Jedna z najpoważniejszych — szkoła operowa prof. Czesława Zaremby — złożyła niedawno dowody niezwykle energicznej działalności, dostarczając obsadę do wszystkich bez wyjątku ról „Cyganerji“ Puccini'ego, wykonanej w teatrze miejskim na cel dobroczynny. Prof. Zaremba zajął się osobiście reżyserją i kierownictwem tego przedstawienia, które wypadło nadspodziewanie — jak na popis uczniów — wprost świetnie. Na pierwszy plan wybił się duży i piękny, szlachetnem brzmieniem odznaczający się głos sopranowy p. Marji Lewickiej, któremu dzielnie wtórował tenor p. Maksymiliana Korwina. Wykonanie wokalne wszystkich ról i gra sceniczna debiutantów były nienaganne.

Gdy już mowa o debiutach, trudno nie wspomnieć o wielkim sukcesie p. Celiny Nahlikównej, która odważnie przystąpiła do wielkiego zadania: do kreacji Toski w operze Puccini'ego. Wybór tej partji, przerastającej siły przeciętne artystek początkujących, wywołał w pierwszej chwili w sferach teatralnych zdziwienie połączone z niedowierzaniem po części uzasadnionem. Gra sceniczna p. Nahlikównej, dość swobodna, lecz niedostatecznie rutynowana nie stanęła istotnie — wykazując brak siły dramatycznej — na wysokości swego zadania. Doskonale natomiast wypadła część wokalna. Duży i dźwięczny, umiejętnie wyszkolony sopran młodej śpiewaczki opanował zwycięsko całą partję Toski, a nawet najtrudniejsze i najefektowniejsze jej momenty, decydujące o powodzeniu. Wyzierająca z każdej frazy muzykalność i rytmiczna pewność p. Nahlikównej stanowiły podstawę sukcesu niezwykłego, zapowiadającego utalentowanej śpiewaczce piękną w przyszłości karjerę operową.

Fr. Neuhauser.

O I. J. PADEREWSKIM.

Muzyczny tygodnik wiedeński „Musikalischer Kurier“ redagowany przez Dr. Maksa Grafa w dwu numerach (16 i 17) bieżącego roku, zamieścił obszerny artykuł pióra Bernarda Szarlitta znanego w świecie muzycznym publicysty, zamieszkałego obecnie w Warszawie. W artykule tym zajmuje się autor zarówno wielkim artystą jak i mężem stanu, wyjaśniając niezrozumiałe dla Niemców szczegóły jego działalności i usuwając rozmaite poglądy, o które nie było trudno wśród publiczności informowanej przez wrogie nam żywioły. W szczególności zatrzymuje się autor nad wspaniałą mową Paderewskiego podczas uroczystości Szopenowskich we Lwowie w r. 1910, przytaczając całe jej ustępy. „Wielcy polscy poeci i malarze — powiada w końcu Szarlitt — a nawet tak „zaświatowy“ na pozór nieśmiertelny Śpiewak nokturnów, wszyscy w naczelnej myśli swych artystycznych dzieł nad jednem tylko pracowali: nad odbudowaniem Ojczyzny. Myśl tę wyssaną z ich dzieł, i niemniej w swych własnych zamkniętą, Paderewski w czyn przemienił. Polityczny ton słynnej mowy jego lwowskiej, zapowiedział już, jak to teraz widzimy, przyszłego męża stanu. Bo też w pierwszym rzędzie istotnie porywający oratorski talent znakomitego człowieka tego jest sprawcą wszystkich jego powodzeń na polu polityki, a sztuka ta czemże jest dzisiaj jeżeli nie sztuką retoryki? I kto wie, jakby się ukształtowały sprawy zmartwychwstania Polski, gdyby nie mistrz słowa, wymowny a pełen zapału, serca i rozumu rzecznik ich w Wersalu? A jeżeli kiedy, to w tej właśnie chwili stara zasada „rozwiązywania dysonansów w zgodne harmonje“ wraca do dawnych honorów. I to właśnie dzięki znakomitemu muzykowi!“

POWSZECHNY ZJAZD MUZYKÓW POLSKICH W WARSZAWIE.

Komitet organizacyjny Powszechnego Zjazdu muzyków polskich zwraca się za łaskawem pośrednictwem Prasy do wszystkich instytucyj i stowarzyszeń muzycznych jakoteż do artystów muzyków i wszystkich osób pracujących zawodowo na polskiej niwie muzycznej z zaproszeniem do wzięcia udziału w pomienionym zjeździe, który odbędzie się w Warszawie w dniach 30. i 31. października oraz 1. i 2. listopada b. r.

Ogólny program pracy Zjazdu podzielonej na sekcje jest następujący:

I. Twórczość. Rozpowszechnienie dzieł polskich kompozytorów w kraju i zagranicą. Sprawy wydawnicze. Opieka nad kompozytorami. Konkursy.

II. Pedagogja. Konserwatorja i szkoły muzyczne. Kwalifikacje nau-

czycielskie. Nauka muzyki w szkołach ogólno kształcących. Potrzeby nauczycielstwa. Opieka nad młodzieżą uczącą się muzyki.

III. Teorja i krytyka. Muzykologja. Sprawa przedmiotów teoretycznych w szkołach muzycznych i ogólno kształcących. Wykształcenie zawodowe referentów muzycznych. Stanowisko instytucyj muzycznych wobec krytyki.

IV. Muzyka kościelna. Stan obecny muzyki kościelnej i sposoby podniesienia jej poziomu. Organiści. Tworzenie chórów kościelnych zwłaszcza wiejskich.

V. Muzyka koncertowa. Nasze programy koncertowe. Dyrygenci i wykonawcy. Organizacja i zadania towarzystw chóralnych.

VI. Opera. Repertuar. Dzieła polskich kompozytorów. Ustrój i kierownictwo. Poziom wykonania muzycznego i ogólna kultura sceniczna.

VII. Muzyka stosowana. Muzyka wojskowa. Muzyka w kinematografach, taneczna i inne lżejsze rodzaje.

VIII. Wydział organizacyjny. Założenie ogólnego Związku zawodowego muzyków polskich. Istniejące związki i organizacje, ich sprawy i stosunek do ogólnego Związku muzyków. Utworzenie funduszu na wydawnictwa muzyczne. Sprawa udziału muzyki w radzie artystycznej przy Ministerstwie Sztuki i Kultury.

Ponieważ wśród zawodów t. zw. wyzwolonych, muzyczny należy do najliczniejszych, a najmniej jak dotąd korzysta z dobrodziejstw organizacji, z opieki Państwa i społeczeństwa, ponieważ nadto obejmuje on trzy wielkie dziedziny: twórczą, wykonawczą i pedagogiczną, przeto z jego pomyślnością i rozwojem łączy się wielki szereg doniosłych spraw i zagadnień zarówno zawodowych jak i artystyczno-kulturalnych, które oddawna domagają się rozważenia i rozstrzygnięcia.

Świadomy zarówno ważności tych potrzeb jak i powagi chwili odbudowy narodu, komitet organizacyjny ma nadzieję, że na wezwanie jego, ogół muzyków odpowie jak najliczniejszem zgłoszeniem się do udziału w pracach Zjazdu oraz nadesłaniem referatów.

Mając już zapewnione bardzo życzliwe poparcie Ministerstwa Sztuki i Kultury komitet dołoży wszelkich starań, ażeby udział w Zjeździe jaknajwięcej muzykom miejscowym i zamiejscowym ułatwić i nie omieszka we właściwym czasie podać do wiadomości publicznej dokładnych danych dotyczących regulaminu Zjazdu.

Zgłoszenia i referaty należy nadsyłać do siedziby komitetu: Warszawa, Towarzystwo muzyczne, Gmach Filharmonji, ul. Sienkiewicza 8.

Warszawa, w czerwcu 1920.

Henryk Melcer przewodniczący, Ludomir Różycki i Karol Szymanowski zastępcy, Feliks Starczewski i Adam Bukowiński sekretarze, Roman Chojnacki skarbnik. Członkowie komitetu: Cezary Jelenta, Feliks Konopasek, Piotr Maszyński, Stanisław Niewiadomski, Piotr Rytel, Marja Rüdigerowa-Wąsowska, Roman Statkowski.

WIADOMOŚCI Z KRAJU I ZAGRANICY.

I. J. Paderewski otrzymał od uniwersytetu w Oxfordzie tytuł doktora filozofji *honoris causa*.

Opera warszawska wyjeżdża na Szlązk w celach plebiscytowych. Repertuar obejmuje dwie tylko opery: „Verbum nobile“ i „Halkę“, oraz balet; ze spiewaczek jadą panie Mokrzycka i Kuncewiczówna, ze spiewaków pp. Dygas, Brzeziński. Freszel, Ostrowski i Szepietowski, chór złożony z czterdziestu osób i orkiestra w takiejże liczbie członków. Operą dyrygować będzie Młynarski.

Klub recenzentów muzycznych we Lwowie donosi o następującej uchwale, powziętej na zebraniu w dniu 17-go czerwca 1920 r.:

Począwszy od dnia 1. października 1920 postanowili członkowie Klubu

nie umieszczać recenzji z produkcji muzycznych, odbywających się w niedziele i w dnie świąteczne przed południem. Prof. Fr. Neuhauser przewodniczący, prof. L. Jaworski, sekretarz.

Towarzystwo „Echo" we Lwowie wybrało na Walnem zgromadzeniu następujący skład wydziału: Ludwik Janowski prezes, Julian Pusch wiceprezes, Jan Rangl dyrektor, Antoni Kinalski dyrygent, Dr. Antoni Konopacki skarbnik, Karol Bereznicki sekretarz, Marjan Kinalski zastępca sekretarza, Franciszek Leski bibliotekarz, Stanisław Lasiota gospodarz, Michał Cwikłowski.

Konwencja Berneńska ochrony praw autorskich obejmujących dzieła literackie i dzieła sztuki, obowiązuje Państwo Polskie od 1. stycznia r. 1920, rząd bowiem polski był pierwszym między nowo powstałymi, który do rzeczonej konwencji przystąpił, zdeklarowawszy to przystąpienie Związkowej Radzie Szwajcarji pismem z dnia 28. lutego 1920.

Nowe opery. Kompozytor berliński Franciszek Neumann wystąpił z nową operą o wysoce dramatycznem napięciu, zatytułowaną „Burza jesienna". Operę wykonano w Kassel. W Dreźnie wystawiono niedawno operę komiczną „Schirin i Gertruda" utworu Pawła Graenera; a Łukasz Bötscher kompozytor zamieszkały w Bambergu dał słyszeć trzy aktową swą operę „Salambo" w Altenburgu. O wszystkich tych utworach a zwłaszcza o trzecim z nich, wyraża się prasa entuzjastycznie, pytanie czy wyjdą w świat poza Niemcy?... Zupełnie natomiast niechętnie wyrażają się krytyki o operze Leona Falla „Der Goldene Vogel" przedstawionej niedawno w Dreźnie, odmawiając jej zupełnie wyższej wartości. Średnie powodzenie miała opera „Scheherazada" Bernarda Seklesa w Berlinie. Krytyk w „Signale" nazywa muzykę Seklesa „retortową", nowe ale bardzo wymowne określenie.

Anna Bahr Mildenburg została powołana na nauczycielkę gry scenicznej operowej do Akademji muzycznej w Monachjum.

Humperdink opracował zupełnie na nowo operę swą „Małżeństwo z musu". Rzecz ta wystawiona będzie w Darmstadzie.

Muzykalny Berlin. Według ostatniego obliczenia żyje obecnie w Berlinie 1300 nauczycieli fortepianu, 1200 nauczycielek, 950 nauczycieli gry na skrzypcach, 250 uczy wiolonczeli, 200 lutni, 180 mandoliny, 150 cytry, jest dalej 250 organistów, 350 muzyków gra na harmonjum specjalnie. Posiada Berlin 600 dyrektorów, 600 cywilnych kapelmistrzów, 450 salonowych, 650 dyrygentów chóru, 650 nauczycieli spiewu, 750 nauczycielek spiewu, 400 koncertowych spiewaków i 700 takichże spiewaczek. Imponujący ten wykaz statystyczny dopełniają następujące cyfry: 500 instytutów muzycznych, 750 męskich chórów, 300 mieszanych. Gazet muzycznych wychodzi 16!

Wystawa wagnerowska. — Lipsk posiada obecnie wystawę wagnerowską, na której bogaty materjał złożyły się zbiory zmarłego niedawno kupca hamburskiego Hagedorna.

Grób Minny Wagner z domu Planer, pierwszej żony Ryszarda, zapadł się z powodu, że o nim zupełnie zapomniano. Dopiero Stowarzyszenie opieki nad zabytkami miasta Drezna, ulitowało się nad pamięcią pierwszej towarzyszki autora Lohengrina i doprowadziło grób do porządku.

Następny numer „Gazety Muzycznej" za sierpień i wrzesień 1920 wyjdzie dnia 1. września b. r.

Adresy nauczycieli muzyki we Lwowie.

Śpiew:

Frankowska Zofia, ul. Akademicka l. 21.
Legade Anna, ul. Domagaliczów l. 2.

Wydawca i odpowiedzialny redaktor: Józef Georgeon.

Z drukarni M. Schmitta i S-ki.